Citation et plagiat

Les notions de citation et de plagiat ne répondent-elles pas à une conception dichotomique d'une même démarche, qui verrait d'un côté un travail culturel et de l'autre une copie stérile ?.. Quelques outils de réflexion et une table ronde ouverte pour aborder un sujet au coeur de la pédagogie des arts plastiques.
La citation, fondement d'une histoire de l'art à peu près linéaire qui verrait des génies servant de modèles, semble parfois se réduire à un simple cadre juridique. Pourtant, qu'il soit pamphlétaire ou admiratif, l'aspect ludique de la citation peut en faire un outil pédagogique pertinent.
La notion de plagiat, elle, n'apparaît vraiment qu'au XIXème siècle. Auparavant, les oeuvres étaient d'ailleurs souvent collectives, fruit d'un atelier plus que d'une personne. Depuis l'émergence d'une culture numérique, dont la copie est un des fondements, et à l'heure de la mondialisation, le plagiat est au centre d'un débat nouveau. Le Critical Art Ensemble a rédigé un texte de référence à ce sujet, alors que les procès pour "contrefaçon" se multiplient...
Réponse et discussion avec **Christine Treguier**, (journaliste, traductrice du texte du CAE et récemment au Sommet Mondial sur la Société de l'Information) au **Plateau** à l'occasion d'une exposition où vingt artistes mettent en regard de leurs oeuvres une pièce de leur choix.

Quelques citations sur le plagiat et la copie

Plagiat : on dit qu'originairement ce mot vient du latin plaga, et qu'il signifiait la condamnation au fouet de ceux qui avaient vendu des hommes libres pour des esclaves. Cela n'a rien de commun avec le plagiat des auteurs, lesquels ne vendent point d'hommes; soit esclaves, soit libres. Ils se vendent seulement eux-mêmes quelquefois pour un peu d'argent. Quand un auteur vend les pensées d'un autre pour les siennes, ce larcin s'appelle plagiat. On pourrait appeler plagiaires tous les compilateurs, tous les faiseurs de dictionnaires, qui ne font que répéter à tort et à travers les opinions, les erreurs, les impostures, les vérités déjà imprimées dans des dictionnaires précédents; mais ce sont du moins des plagiaires de bonne foi, ils ne s'arrogent point le mérite de l'invention. Ils ne prétendent pas même à celui d'avoir déterré chez les anciens les matériaux qu'ils ont assemblés; ils n'ont fait que copier les laborieux compilateurs du XVIe siècle. Ils vous vendent en in-quarto ce que vous aviez déjà en in-folio. Appelez-les, si vous voulez, libraires, et non pas auteurs. Rangez-les plutôt dans la classe des fripiers que dans celle des plagiaires. Le véritable plagiat est de donner pour le vôtre les ouvrages d'autrui, de coudre dans vos rapsodies de longs passages d'un bon livre avec quelques petits changements. Mais le lecteur éclairé, voyant ce morceau de drap d'or sur un habit de bure, reconnaît bientôt le voleur maladroit.

Voltaire, Dictionnaire philosophique

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique. Il serre de près la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l’idée juste.

Lautréamont, "Poésies", II

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique. Il serre de près la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l’idée juste.

Guy Debord, La société du spectacle

Je suis parti d'une fresque peu connue de Masolino [Le Christ mort soutenu par Marie et Saint Jean, ndlr].
Je ne la connaissais pas avant de la voir dans un livre. J'en ai fait un croquis. la plupart des pièces que j'ai montrées au Getty puisent leur source dans l'histoire de l'art. Parfois, le lien est très tenu. Mais c'est toujours une réinterprétation. Pour Emergence, mon idée n'était pas de refaire la peinture de Masolino. Je ne suis pas intéressé à la recréation, ce n'est pas ce que je fais : je crois en la création. On se sert toujours quelque part, dans les impressions, les lumières, les sons, les odeurs, les choses qu'on lit, les œuvres qu'on voit, les films, etc. Le processus de création est complètement inconscient. C'est comme la nourriture. Nous pensons beaucoup de temps à penser au goût de la nourriture mais en réalité, lorsque la nourriture va dans votre corps, elle vous nourrit et vous donne de la force. C'est comme ça que les images fonctionnent, dans cette profondeur, ce côté invisible. C'est ce genre de rapport que j'ai maintenant avec les maîtres anciens et que j'avais précédemment avec l'art contemporain.

Bill Viola interviewé dans Beaux-Arts magazines à propos d'Emergence (2002) à l'occasion de l'exposition "Bill Viola : The Passions" à la Tate Gallery.

Il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation.

Proust, "Pastiches et mélanges"

La raison pour laquelle il est difficile d'administrer la preuve du plagiat dans le domaine de l'art et de la littérature tient au fait qu'il ne suffit pas seulement de montrer que B s'est inspiré de A, sans citer éventuellement ses sources, mais de prouver aussi que A ne s'est inspiré de personne. Le plagiat suppose en effet que la régression de B vers A s'épuise dans celui-ci, car si l'on venait à prouver que A s'inspire et pour ainsi dire plagie un X situé en position d'antériorité chronologique, la dénonciation de A se verrait fragilisée

Jacques Soulillou, "L'auteur, mode d'emploi", cité par Joost SMIERS

Tout ce qui a été bien dit par quelqu'un est mien

Sénèque, Lettres, LXXIX, 6

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque.

Article L122-4 du code de la propriété intellectuelle

Ce n'est partout qu'imitation, contrefaçon, plagiat, c'est-à-dire le contraire de la liberté.

Jules Vallès, L'art populaire

Outre une trentaine de grands peintres, il faut considérer que les médiocres ont copié.
De là le grand nombre de tableaux agréables à regarder.

Stendhal, journal, 5 décembre 1830

Semblables à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, nous montrons le profond ridicule qui est, précisément, la vérité de la peinture. Nous pouvons seulement imiter un geste qui est toujours antérieur, jamais original. Successeur du peintre, le plagiaire ne porte plus en lui de passion, d'humeurs, d'émotions, d'impressions ; il transporte plutôt cette immense encyclopédie dont il s'inspire.

Sherrie Levine, Art en théorie

Quelques définitions

plagiat
n. m.
• 1697; du rad. de plagiaire
Action du plagiaire, vol littéraire. copie, emprunt, imitation. Ce chapitre est un plagiat. Accusation de plagiat. Être condamné pour plagiat. « Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue » (Giraudoux).
CONTR. Création.

plagiaire
n.
• plagiere 1584; lat. plagiarius « celui qui vole les esclaves d'autrui », du gr. plagios « oblique, fourbe »
Personne qui pille ou démarque les ouvrages des auteurs. contrefacteur, copiste, imitateur. « Des compilateurs à foison, des ressasseurs, des plagiaires de plagiats et des critiques de critiques » (Baudelaire). Se faire traiter de plagiaire.

plagier
v. tr.
• 1801; de plagiat
1 Copier (un auteur) en s'attribuant indûment des passages de son œuvre. imiter, piller. — Par ext. Plagier une œuvre. calquer, démarquer. Cette histoire est plagiée : c'est un plagiat.
2 Fig. et littér. Imiter. L'amour « avait commencé par plagier la mystique » (Bergson).

citation
n. f.
• 1355; lat. citatio
1 Dr. Sommation de comparaître en justice, en qualité de témoin ou de défendeur (signifiée par huissier ou par lettre recommandée du greffier). Notifier, recevoir une citation. Citation à comparaître. Citation pour contravention. Citation devant les tribunaux civils. ajournement, assignation. Citation en conciliation. — Par ext. Acte la notifiant. Les témoins doivent présenter leur citation au tribunal.
2 Cour. Passage cité d'un auteur, d'un personnage célèbre et donné comme tel (généralement pour illustrer ou appuyer ce que l'on avance). exemple, extrait, passage, texte. Citation orale, écrite. Citation textuelle, authentique, déformée, tronquée. Relever une citation. Donner la référence d'une citation. Citation en tête d'un ouvrage. épigraphe. Citation à valeur universelle. 1. adage, aphorisme, maxime, proverbe, sentence. Exemples forgés et citations d'un dictionnaire. « un dictionnaire sans citation est un squelette » (Voltaire).
Paroles rapportées oralement. Une citation de son discours.
Loc. FIN DE CITATION : locution orale signalant la fin des paroles qu'on rapporte sans les assumer (cf. Fermer les guillemets*).
3 Milit. Mention honorable d'un militaire, d'une unité, qui se sont distingués. Citation à l'ordre du jour. Citation à l'ordre du régiment. Obtenir une citation.

école
n. f.
• escole XIe; lat. schola, gr. skholê
1 Établissement dans lequel est donné un enseignement collectif (général ou spécialisé).
2 Milit. Instruction, exercice. Exercice d'équitation
3 Ce qui est propre à instruire et à former; source d'enseignement.
4 Absolt (XVIIe) L'École : l'enseignement et la philosophie scolastiques
5 Groupe ou suite de personnes, d'écrivains, d'artistes qui se réclament d'un même maître ou professent les mêmes doctrines. chapelle, mouvement, secte. L'école stoïcienne. L'école classique, romantique. « L'évolution de nos arts procède par écoles successives » (Valéry). L'école de Rubens.
Spécialt Ensemble de peintres qu'on peut rapprocher par leur origine et leur style. L'école flamande, vénitienne. L'école de Paris (XXe s.).
Loc. FAIRE ÉCOLE : avoir des disciples, de l'influence. « Ce sublime républicain qui rendrait la république acceptable s'il pouvait faire école » (Balzac). — Être de la vieille école, traditionaliste dans ses principes, ses façons de faire. Il y a deux écoles, deux façons de faire. Cas d'école : exemple type.

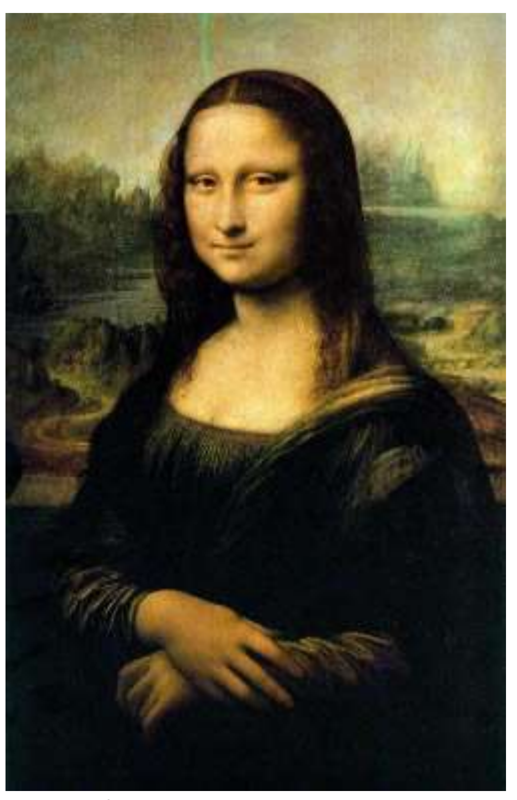
stéréotype
n. m.
• 1954; adj. 1796 imprim.; de stéréo- et type
1 Opinion toute faite, réduisant les singularités. cliché, lieu (commun). « Qui n'a appris à l'école sur la Gaule et les Gaulois quelques formules fameuses, quelques stéréotypes ? » (H. Lefebvre).
2 Didact. Association stable d'éléments (images, idées, symboles, mots) formant une unité. — Ling. Définition spéciale d'un objet dénommé à un moment donné.

modèle
n. m.
• 1564; modelle 1542; it. modello, lat. pop. °modellus, de modulus
1 Ce qui sert ou doit servir d'objet d'imitation pour faire ou reproduire qqch. archétype, canon, étalon, exemple. Modèle de déclinaison, de conjugaison. paradigme. Texte qui est donné comme modèle à des élèves. corrigé. Modèle de rédaction d'acte juridique. formule. Sa conduite doit être un modèle pour nous. référence, règle. Copier, suivre un modèle. Prendre qqn comme, pour modèle. « Tu ferais mieux de prendre modèle sur ton père et de te conduire en gentleman » (Aymé). — Sur le modèle de (cf. À l'image, à l'imitation de). — « Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature » (Hugo). « les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros » (Camus).
Adj. Un élève modèle. accompli, parfait. « Les Petites Filles modèles », de la comtesse de Ségur. — Usine modèle. pilote. Il a une conduite modèle. bon, édifiant, exemplaire.
2 Arts Personne ou objet dont l'artiste reproduit l'image. sujet. Peindre d'après le modèle.
Spécialt Personne dont la profession est de poser pour des artistes, des photographes (cover-girl). Figure dessinée d'après le modèle nu. académie.
Par ext. Personne sur laquelle un couturier, un coiffeur, etc. essaie ses créations. mannequin.
3 Modèle de... : personne, fait, objet possédant au plus haut point certaines qualités ou caractéristiques qui en font le représentant d'une catégorie. Ce n'est pas un modèle de fidélité, de générosité. Harpagon, modèle de l'avare. type. — C'est un modèle du genre.

4 Par ext. Ce qui représente sous une forme concrète ou restreinte une classe, une catégorie. échantillon, spécimen. Ellipt Visitez l'appartement modèle.
Catégorie, variété particulière, définie par un ensemble de caractères et à laquelle peuvent se rapporter des faits ou objets réels. Les différents modèles d'organisation industrielle. mode, type.
5 Objet, type déterminé selon lequel des objets semblables peuvent être reproduits à de multiples exemplaires. standard, type. Modèle reproduit en grande série. Modèle courant. Modèle de luxe. Dernier modèle. — Ellipt Fusil modèle 1936, modifié 1939. Automobile modèle 1990. — Dr. Modèle de fabrique, et absolt Modèle : objet servant de prototype à une fabrication industrielle. Modèle déposé.
6 Objet de même forme qu'un objet plus grand mais exécuté en réduction. maquette. Modèle de navire, d'un édifice. — MODÈLE RÉDUIT. Modèle réduit au 1/100e. Faire voler un avion modèle réduit. miniature.
Objet matériel dont on reproduit la forme, les contours pour obtenir des objets du même type. Modèle d'après lequel on confectionne un objet, un vêtement. gabarit , moule, patron .
7 Sc. Représentation simplifiée d'un processus, d'un système. schéma, structure; simulation. Modèle d'une structure. matrice, pattern. Modèle mathématique : modèle formé par des expressions mathématiques et destiné à simuler un tel processus. Modèle économique. Le modèle libéral, soviétique.
Ling. Construction théorique permettant d'expliquer des structures. Modèle syntagmatique, transformationnel.

pastiche
n. m.
• 1719 peint.; it. pasticcio « imbroglio »; lat. pop. pasticium (pastis, pâtisser)
1 Œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître, par exercice de style ou dans une intention parodique (imitation; copie). Faire, écrire un pastiche d'un écrivain célèbre. Pastiche et plagiat ; et faux (artistique). Pastiche plaisant. parodie. « Pastiches et Mélanges », de Proust. Un pastiche de Picasso.
Imitation ou évocation du style, de la manière d'un écrivain, d'un artiste, d'une école. « Si, pour donner l'idée d'un peintre inconnu à Paris, nous avons été obligé de chercher des analogues, ne croyez pas pour cela au pastiche » (Gautier).
2 (1798) Hist. Mus. Opéra formé d'un assemblage d'airs empruntés à d'autres œuvres (pot-pourri)

10 œuvres en regard : Citation ou plagiat ?
Ou bien modèle? parodie? stéréotype? école? copie?...


Leonardo Da Vinci : **Mona Lisa**



Marcel Duchamp : **LHOOQ**



Leonardo Da Vinci : **Mona Lisa** Corot : **La femme à la perle**



Masolino : **Christ mort**



Bill Viola : **Emergeance**



Velasquez : **Portrait du Pape Innocent X**

Francis Bacon : **Etude d'après le portrait du pape Innocent X par Velasquez**



Alan McCollum : **Perfect vehicles** Raynaud : **Pot doré**



Magritte : **Ceci n'est pas une pipe** Ryuta Amae :**Ceci n'est pas une Nike**

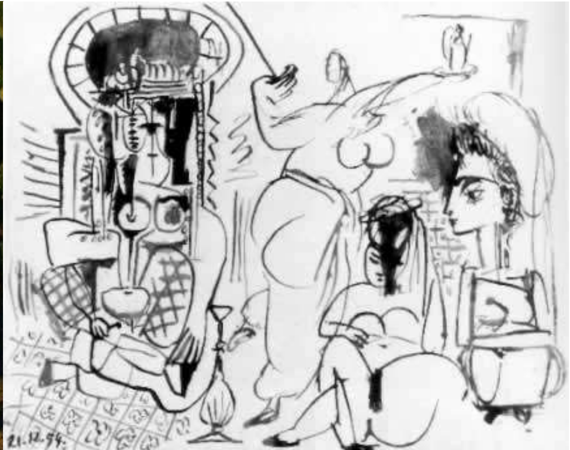




Roy Lichtenstein : **Girl at Piano**

L.B. Cole : **Popular Teen-Agers Secrets of Love** (couverture)





Delacroix : **Femmes d'Alger dans leur appartement**

Picasso : **Les femmes d'Alger, d'après Delacroix**



David : **Madame Récamier** Magritte : **Madame Récamier d'après David**



Rembrandt : **Le Boeuf écorché** Soutine : **Carcasse de boeuf** ou **Le Boeuf écorché**

La citation dans l'art : le point de vue du critique

"[...] Le rapport de l'art moderne à l'art du passé a fait l'objet de nombreuses approches ponctuelles recherchant, la plupart du temps, les citations de la part de peintres particuliers, ou les modèles qui les ont inspirés. Une histoire globale du phénomène reste à faire. Une exposition, toutefois, a mis en évidence de façon un peu plus large ce phénomène de la citation: il s'agit de la **XLI Biennale de Venise** sous la direction artistique de Maurizio Calvesi, qui s'attarde tout particulièrement sur l'ampleur que le phénomène a pris ces dernières années.

Cette pratique de la citation a pris des aspects variables au cours du temps et révèle, à son origine, une frontière très floue avec la copie. Pendant des siècles la tradition picturale s'enrichissait de l'apport successif des grands maîtres et chaque élève apprenait en copiant et en s'exerçant sur les chefs-d'œuvre reconnus. **André Chastel** écrit: "Les premières imitations "conformes" sont des démonstrations de virtuosité en même temps que des hommages au modèle [...]. Mais, le plus souvent, la tentative de reproduire les formes et les compositions conduit à d'étranges déformations, qui datent assez facilement l'ouvrage." En d'autres termes, les modèles se trouvaient cités et transformés par des imitateurs, sans que personne n'y trouva à redire. Et Chastel de continuer: "Dans les usages de la Renaissance, il importe peu qu'on ait affaire à une reprise naïvement fidèle d'un original antique, à une adaptation libre, ou encore à un pastiche constituant une variation - parfois amusante - sur le modèle ancien ou supposé tel. [...] L'imitation n'est pas répréhensible si elle arrive au niveau de l'œuvre." Seule compte la virtuosité technique du copiste.
A partir du moment où il n'y a plus copie (littérale ou non), mais mise à distance de " la manière" du maître inspirateur, le phénomène prend une dimension radicalement différente. Songeons à **Manet**. On ne compte plus les œuvres antérieures dont il s'est inspiré pour mieux les transformer: Le déjeuner sur l'herbe (1862) qui trouve son origine dans les œuvres de Raphaël et Giorgione, L'Olympia (1863) inspirée de La Vénus d'Urbino du Titien, Le balcon (1868) tirée des Majas au balcon de Goya, etc.

Les choix mêmes de Manet ne sont pas anodins puisqu'il s'inspire de peintres résolument audacieux en leur temps. L'artiste s'est, en outre, défendu de vouloir liquider la peinture du passé. Ce qui intéressait ce précurseur de la peinture moderne, c'était la **transformation** des procédés picturaux en faveur jusqu'à lui et transmis par la tradition académique. Il révisa la perspective, le modelé, le contraste du clair/obscur, pour transformer des thèmes classiques en couvres contemporaines.
En agissant de la sorte, il s'auto-érige comme un nouveau point de départ, comme la réincarnation de l'esprit novateur. En ce sens, les références au passé effectuées par Manet l'englobent lui-même dans le grand cycle évolutif de la représentation artistique.
Ses **références** aux peintres antérieurs lui servent essentiellement à marquer sa différence tout en reconnaissant la filiation. La richesse du procédé n'est pas dans l'imitation, comme c'était le cas à la Renaissance, mais dans la confrontation. Dans

cette optique, Manet n'est bien évidemment qu'une étape.
Les avant-gardes du début du XXe vont, à leur tour, prendre des distances par rapport à lui et vont, davantage encore, ouvrir la porte de la citation aux connotations ludiques, voire franchement parodiques, en une attitude qui englobe hommage et dérision.
Après Malévitch en 1914, Duchamp s'empare de **la Joconde** en 1919 pour en faire le célèbre LHOOQ. Toute une série d'artistes vont lui emboîter le pas et incorporer, assimiler, manipuler ce symbole de l'art dans leurs propres œuvres.
En créant son Violon d'Ingres en 1924, Man Ray ne s'inspire pas seulement du maître classique, mais nous entraîne dans un jeu de mots et de signes audacieux. Si, là encore, hommage et distance se côtoient, le second degré est incontestablement au rendez-vous, le collage photographique de Man Ray permettant la visualisation du jeu de mots du titre.

Lorsque **Magritte** s'empare à son tour du *Balcon* de Manet (*La perspective,* 1950) ou de *Mme Récamier* de David et remplace les personnages par des cercueils, il ne s'agit plus de transformer une tradition picturale, le métier de peintre, comme le faisait Manet. Nous verrons d'ailleurs, plus loin, à quel point l'artiste belge se souciait peu de technique et portait, au contraire, son attention sur la nature de la représentation et de la perception, sur la puissance des signes et des symboles. D'une manière plus générale, Magritte est plus proche du questionnement du philosophe que de celui du peintre. Il rejette pourtant cette volonté de dérision que nous évoquions précédemment.

A la question "Les balcons signifient-ils que vous cherchez à détruire les tableaux classiques?" Magritte répond: "Pas du tout. Je cherche seulement à montrer autre chose que ces tableaux, à m'en servir. Ce n'est pas davantage le besoin de tourner la mort en dérision parce que la dérision est un sentiment et, par conséquent, reste invisible. Comment la peinture qui est visible, pourrait-elle représenter l'invisible?" Curieuse pirouette, et bien peu crédible, de la part d'un artiste qui rejette systématiquement toute interprétation au second degré de son œuvre. Ses dénégations ne changent rien à l'ironie féroce qui se dégage de ces œuvres...
Il n'est, toutefois, pas certain que toutes les citations artistiques de la première partie du siècle relèvent du regard décapant. Par exemple, la citation est un véritable leitmotiv dans l'œuvre de **Chirico**, surtout après sa période dite "métaphysique". Mais elle semble davantage liée à un revirement individuel de l'artiste, retournant au passé pour ses qualités propres, qu'à un esprit de dépassements.
Autre grand artiste à avoir abondamment puisé dans le répertoire du passé **Picasso** s'insère, à son tour, dans la même dialectique de l'**hommage/iconoclasme**. En 1955, *Les femmes d'Alger* de Delacroix lui inspirent quinze toiles et en 1957, il peint et dessine une cinquantaine de *Ménines*, explorant chaque facette, prolongeant le questionnement de Vélasquez sur le thème du peintre et son œuvre. Mais il se montre sans doute moins caustique à l'égard de son prédécesseur espagnol qu'à l'égard de la réception de cette œuvre, l'une de celles qui ont suscité le plus de questionnements de la part des historiens. Et il en va de même pour Le déjeuner sur l'herbe qu'il réinterprète en 1961 et 1962. Ses

choix se portent donc sur les jalons célébrissimes et controversés de l'histoire de l'art. Après Vélasquez et Manet, il y a donc Picasso et la série de citations prend plus de sens que chacune prise isolément. A l'instar des plus grands, le maître catalan s'interroge sur le thème éternel et central du **métier de peintre** et, au travers des allusions à la peinture du passé, Picasso exprime une fois de plus, et d'autant plus, sa différence. Il serait ridicule pour lui de copier littéralement ces œuvres. Ce qu'il cherche, c'est s'en servir, précisément parce qu'elles sont bonnes, pour aller encore plus loin; pour dire autre chose avec ses moyens propres, pour nous interpeller d'autant plus fort qu'elles sont déjà en elles-mêmes, énigmatiques. Dans le même temps, "malmener" la forme d'œuvres prestigieuses bouscule la perception traditionnelle que nous pouvons en avoir. Transformer fait d'autant mieux voir ce que nous ne voyons plus, ce que nous croyons connaître. Picasso lui-même exprimait cette idée que Alfred Barr rapporte ainsi: "We have infected the picture in museums with all our stupidities, all our mistakes, all our poverty of spirit. **We have turned them into petty and ridiculous things**. We have been tied up to a fiction, instead of trying to sense what inner life there was in the men who painted them." Son rôle, à lui Picasso est donc de dégager la pépite de sa gangue de boue.
A son tour Picasso sera abondamment repris, cité, pastiché, par toute la génération d'après-guerre, et nous évoquerons simplement ici, la multitude de Guernica revue par Louis Hechenbleikner *The war* (1945), par Rico Lebrun, *Déposition* (1950), par Renato Guttuso, *Le triomphe de la guerre* (1966), Eugène Mihaesco, *Vote* (1977), Randall Enos, *Guernixa* (1974), Enrico Baj,*The funeral of thé anarchist Pinelli* (1972), sans oublier les huit variations exécutées par Equipo Cronica au cours des années soixante, et la liste n'est pas exhaustive ..

La génération des artistes postmodernes, sur laquelle nous reviendrons dans la discussion, a bien évidemment puisé dans le répertoire de Picasso mais a surtout puisé dans les œuvres de tous les siècles passés, multipliant les allusions **à la manière de rébus pour initiés**.
Ce qui paraît, à chaque fois, irrespectueux dans la citation, c'est **l'appropriation**. Ce faisant, les artistes désacralisent l'œuvre unique et canonisée au profit de la poursuite d'un échange, d'un dialogue au travers des siècles, avec ceux qui les ont créées. Lorsqu'elle est bien conduite par les artistes, la citation apparaît finalement davantage comme une méditation sur leur propre activité, sur leur aptitude à exprimer, chacun à sa manière, une réflexion sur la nature même de l'art. En bref, la citation relève du **métalangage**.
Pourtant, le piège guette. Si elle peut convenir à chaque artiste, à chaque époque, et d'autant plus si l'ironie est au rendez-vous, elle s'épuise en tautologie à force de répétition. Elle finit par ne plus rien vouloir dire d'autre qu'elle-même, à sombrer dans le maniérisme, à moins que cette complaisance même ne devienne signifiante, exprimant une certaine vacuité mélancolique de notre époque. Mais l'artiste peut-il véritablement échapper au procédé de la citation?
A la question: Comment décririez-vous votre pratique de la citation - fût-elle littéraire, musicale ou picturale - ? Jean Luc Godard répond: "Ce qu'on appelle citations désigne en fait des objets, ou des sujets, qui sont dans le monde comme toutes les autres chose, et que le cinéma s'approprie comme telles. En musique ça

se fait beaucoup sans qu'on en fasse état. A partir du moment où une phrase a été dite et livrée au public, elle tombe dans le domaine public. Du reste **tout est citation**. L'arbre est une citation de la nature "

Jean Clair exprime, en des termes proches, la difficulté d'être original: "Quoi que je peigne ou mette en scène, objet, figure, configuration abstraite, quelque chose est toujours déjà là qui parle avant moi. Loin d'être innocent, premier, originel, docile à quelque obscure spontanéité, mon langage se voit immédiatement piégé par tout un répertoire, un trésor, un corpus - qu'on appelle **mémoire** ou **musée imaginaire** - de formes et de significations, avant même mon premier gestes"
Si la citation au sens large, telle que l'entendent J.-L. Godard et J. Clair, apparaît inéluctable et constitutive de toute nouvelle production artistique, la citation explicite et omniprésente de la part des artistes postmodernes pourrait bien représenter la reconnaissance de cet état de fait. [...]"

Extrait de « La pub détourne l'art », de Danièle Schneider
Edition du Tricorne, 1999

La citation dans l’art : le point de vue de l’artiste

Sortez de la honte et allez dans les musées, les bibliothèques, les monuments architecturaux, les salles de concert, les studios d'enregistrement et les studios de cinéma du monde entier. Tout appartient au voleur inspiré et consciencieux. Tous les artistes de l'histoire, des peintres des cavernes à Picasso, tous les poètes et les écrivains, tous les musiciens et les architectes offrent leur marchandise, l'importunant comme les vendeurs à la sauvette. Ils le sollicitent depuis l'esprit ennuyé des écoliers, depuis les prisons de la vénération inconditionnelle, depuis les musées morts et les archives poussiéreuses. Les sculpteurs tendent leurs bras de calcaire pour recevoir la transfusion régénérante de la chair alors que leurs membres blessés sont greffés sur Mister America. Mais le voleur n'est pas pressé *. Il doit s'assurer de la qualité de la marchandise et de son adéquation à son dessein avant qu'il lui confère l'honneur et la bénédiction suprêmes de son vol.

Les mots, les couleurs, la lumière, les sons, la pierre, le bois, le bronze appartiennent à l'artiste vivant. Ils appartiennent à qui veut les utiliser. Pillez le Louvre ! *A bas l'originalité*!*, le moi servile et stérile qui emprisonne autant qu'il crée. *Vive le vol* * - pur, éhonté, total. Nous ne sommes pas responsables. Volez tout ce qui se présente.

Brion Gysin et William Burroughs

* en français dans le texte

"[...] Les écrivains travaillent avec des mots et des voix tout comme les peintres travaillent avec les couleurs : et d'où viennent ces mots et ces voix ? De nombreuses sources : des conversations entendues ou mi-entendues, des films et des émissions de radio, des journaux, des magazines, parfaitement, et d'autres écrivains. Une phrase vient à l'esprit d'après une vieille histoire de l'Ouest lue dans un magazine de concierge des années auparavant, et on ne peut se rappeler où ni comment : « Il la dévisage, essayant de lire ses pensées - mais ses yeux étaient indéchiffrables, ingénus et vieux. » C'en est une que j'ai conservée.

[...]

Observez la moustache surréaliste sur la *Mona Lisa*. Rien qu'une plaisanterie stupide ? Examinez où conduit cette plaisanterie. J'ai travaillé avec Malcolm McNeill pendant ces cinq dernières années sur un livre intitulé *Ah Pook est là,* et nous avons utilisé la même idée : Jérôme Bosch comme arrière-plan des scènes et des personnages tirés des codex mayas qui trouvent leurs contreparties modernes. Ce visage dans le Codex Maya de Dresde sera la serveuse dans cette scène, et nous pouvons utiliser ici le Dieu Vautour. Bosch, Michel-Ange, Renoir, Monet, Picasso - volons tout ce qui se présente. Vous voulez un certain éclairage sur votre scène ? Tirez-la de Monet. Vous voulez une toile de fond 1980 ? Utilisez Hopper.

La même chose s'applique à l'écriture. Joseph Conrad a composé quelques passages

descriptifs superbes des jungles, de l'eau, du climat ; pourquoi ne pas les utiliser comme arrière-plan d'un roman qui se déroule sous les Tropiques ? La continuité par untel, la description et la topologie de l'arrière-plan d'après Conrad. Et bien sûr vous pouvez kidnapper les personnages de quelqu'un d'autre et les placer dans une situation différente. Toute la gamme offerte par la peinture, l'écriture, la musique, le cinéma est à votre disposition.

[...]

La première application que j'ai faite de ces principes a été le Festin nu. L'entretien entre Carl Peterson et le docteur Benway est modelé sur l'entretien entre Razunov et le conseiller Mikulin dans *Sous le regard de l'Occident* de Conrad. Bien entendu, il n'y a rien aucune ressemblance entre Benway et Mikulin, mais la forme de l'entretien, le truc de Mikulin qui ne finit jamais ses phrases, son approche elliptique et la conclusion de l'entretien sont utilisés très précisément et consciemment. Je n'ai pas vu alors tout ce que ça impliquait.

Brion Gysin a poussé le processus plus loin dans une scène inédite de son roman *The Process*(Désert dévorant). Il a pris une partie d'un dialogue parlé d'un roman de science-fiction et l'a utilisée dans une scène similaire. (Le roman de science-fiction, bien à propos, concernait un savant fou qui inventa un trou noir dans lequel il disparut.) Je dois avouer que j'étais légèrement choqué d'un plagiat aussi manifeste et discernable. Je n'avais pas tout à fait abandonné le fétiche de l'originalité, bien que, de toute évidence, le concept sublime de vol intégral soit implicite dans les cut-ups et les montages.

[...]

L'intégralité de ce texte a été publié chez **Christian Bourgois**, dans le volume I des **Essais** de William Burroughs.

La copie, première raison d'être du Louvre

Du musée pour les artistes au musée pour le public

" **Ce Museum [...] doit attirer les étrangers et fixer leur attention [...], nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes. Il doit être ouvert à tout le monde et chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel tableau ou telle statue, les dessiner, peindre ou modeler à son gré** " : ainsi s'exprime le ministre de l'Intérieur Roland, quelques mois avant l'inauguration du musée.

L'étude et le progrès des arts sont les principaux motifs invoqués pour permettre et accélérer son ouverture. Les chefs-d'œuvre exposés devaient servir d'exemples aux jeunes artistes et aider à la régénération des arts. L'accrochage des tableaux qui, à l'intérieur d'une même Ecole, mêlait les artistes les plus divers, sans suite chronologique, était justifié par un souci éducatif : " développer le génie des élèves et former leur goût d'une manière sûre et rapide, en leur présentant sous un même point de vue des chefs-d'œuvre en divers genres ". La suppression des Académies, en août 1793, renforce le rôle pédagogique du musée, qui permet aux élèves d'accéder aux œuvres des grands maîtres sans passer par l'intermédiaire de l'enseignement traditionnel.

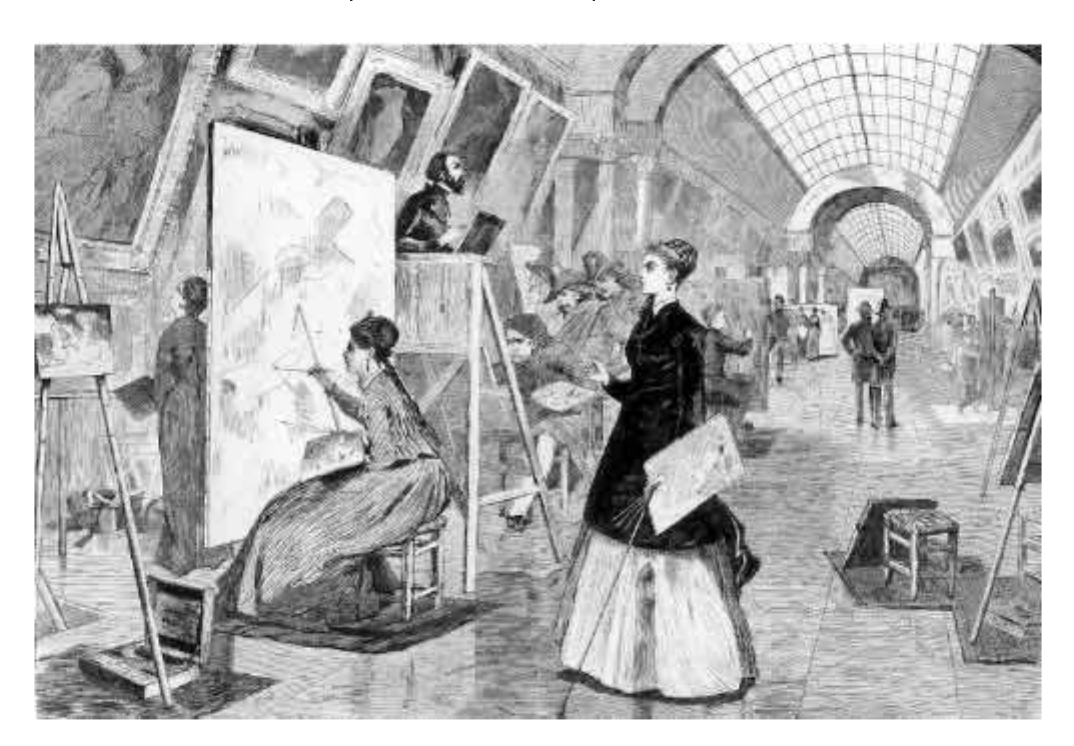


L'ouverture officielle du musée le 28 brumaire an II (18 novembre 1793) confirme cette vocation éducative, en réservant l'accès aux artistes les cinq puis les sept premiers jours de la décade révolutionnaire, le public n'étant admis que les trois derniers jours. Pour répondre aux protestations qui s'élèvent, le Conservatoire invoqué " la nécessité d'entourer les élèves de ce calme profond qui convient à la méditation. [...] ; quelque amour que le public portât aux arts, c'est surtout auprès des élèves qu'il se rendrait en foule.[...] Une curiosité bien naturelle aux hommes qui sont étrangers à l'art, les conduit à vouloir en connaître les procédés, et le chef-d'œuvre en serait ainsi délaissé pour la copie ". Sans autre formalité que d'inscrire leur nom sur un registre, " tous citoyens connus pour cultiver les arts ou les sciences " pouvaient venir étudier les cinq cent trente-huit tableaux exposés dans la Grande Galerie, alors seul espace du palais occupé par le musée avec le salon Carré. Le succès d'une telle mesure est immédiat. Moins d'un mois après l'ouverture, une centaine d'artistes sont déjà enregistrés. Il faut suspendre les inscriptions et limiter la durée d'étude à six mois afin que le plus grand nombre possible puisse "jouir successivement de l'avantage précieux que le Museum leur offre pour leur instruction "'. Face à une telle demande, le Conservatoire s'organise progressivement : une carte d'entrée est délivrée à tous ceux qui souhaitent travailler, et l'œuvre copiée doit être précisée ; quelques semaines plus tard, on annonce que les inscriptions seront marquées sur " un tableau cadre [...] fermé à clef ". Tout est mis en œuvre pour faciliter le travail des

artistes. Les horaires sont aménagés à leur demande : de 8 heures à 17 heures en été, et de 9 heures à 16 heures en hiver. Des chevalets sont mis à leur disposition, et l'on prévoit même d'y ajouter des planches " pour y poser les boîtes des artistes qui copient". Les barrières de mise à distance sont retirées les jours d'étude, et les tableaux copiés, décrochés des cimaises, sont disposés sur des chevalets couverts de toile verte.

Cependant la concentration d'artistes est telle qu'elle va jusqu'à mettre les œuvres en péril. Certains n'hésitent pas à placer les tableaux près des poêles, le graveur Laurent, chargé de reproduire les tableaux du Muséum, trace des lignes à la craie sur le tableau qu'il copie, pour sa mise au carreau, ou calque directement sur la toile ; on déplore par ailleurs des disputes fréquentes entre les gardiens et les jeunes rapins. Enfin, il semble que le terme d'artiste ait été abusivement employé pour pouvoir pénétrer dans le musée les jours réservés à l'étude. Ainsi, l'on doit à de très nombreuses reprises inviter les étudiants " à s'abstenir de tous jeux, de tous chants, de tous badinages; un lieu d'étude n'étant point une arène ni un théâtre mais le sanctuaire du silence et de la méditation". On en arrive même, le premier jour de la semaine, à tirer au sort les places dans la Grande Galerie, et à fixer exclusivement les places des femmes étudiant dans les trois premières travées de croisées à gauche et à droite de la galerie. La conservation reconnaît alors qu'elle " a trop facilement admis les personnes qui ont demandé à copier les chefs-d'oeuvre ".

La fermeture au public de la Grande Galerie pour travaux, d'avril 1796 à avril 1799, est l'occasion pour les conservateurs " d'éloigner momentanément les personnes qui pourraient compromettre et la surveillance de l'administration et la conservation des objets précieux, en n'y admettant, journellement, que les participants aux Concours, et, les decadi, les élèves médaillés des Ecoles de peinture et de sculpture, sur certificat de leur maître."



[...] Cependant la circulation des visiteurs, de plus en plus nombreux, au milieu de la " forêt de chevalets et de tours roulantes bordées de serge dont les copistes encombrent les salles " obligeait à une réglementation beaucoup plus contraignante. Ne pourront désormais

s'inscrire que les étudiants dont les maîtres ont été médaillés lors d'une exposition officielle ; les tableaux placés dans le salon Carré et dans la salle des Sept Cheminées ne peuvent être copiés que par une seule personne à la fois ; ceux de la Grande Galerie et de la galerie des Sept Mètres par deux personnes et pour les autres salles par trois personnes au maximum.

" Le Louvre depuis quelques années était devenu moins un lieu d'étude pour les artistes sérieux, pour les écrivains ou pour le public qu'un laboratoire pour les fabricants de copies. Cet article rétablit pour les droits de chacun une moyenne équitable ", commente aussitôt La Chronique des arts du 20 août 1865. Bien que le règlement de 1893 ait renforcé les restrictions en décidant que, quelle que soit la salle, il ne devait pas y avoir plus d'un seul copiste (le terme a désormais remplacé celui d'artiste) par tableau, et que le délai d'exécution d'une copie ne devait pas excéder trois mois, les visiteurs semblent se plaindre de plus en plus : " Ils [les copistes] vous montrent ce qu'ils peignent et non ce qu'ils copient ", écrit Gaston Leroux le 18 octobre 1902, exaspéré par la trentaine de copistes qui occupent la salle VIII (Delacroix et Ingres).

[...]

Texte extrait de
« Copier Créer / De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre »
catalogue de l'exposition au musée du Louvre 26 avril – 26 juillet 1993
Réunion des Musées nationaux, 1993

+/- 5, 10, 15, 20 au Plateau / FRAC Ile-de-France

[...] Pour le 20e anniversaire du Frac, inviter vingt artistes représentés dans la collection à mettre en regard de leurs œuvres acquises une pièce de leur choix. Ce moment d'échanges est l'occasion de mieux appréhender leurs œuvres, de cerner leurs préoccupations actuelles et d'interroger l'évolution de leurs recherches dans le temps. Ces vingt trajectoires contemporaines empruntent différentes pistes, mais toutes forment une histoire possible de notre relation au monde.

Au delà des confrontations d'une œuvre à l'autre, une même question traverse toute l'exposition et le concept même de « collection » aujourd'hui : percevoir, dans le passage du temps sur l'art de ces vingt dernières années, de nouvelles interrogations.

Dans le cadre des 20 ans des Frac, le Plateau invite vingt artistes dont les oeuvres ont été acquises au cours de ces vingt dernières années, à mettre en regard d'une oeuvre appartenant à la collection du Frac Ile-de-France, une pièce de leur choix, une production ou une oeuvre déjà réalisée comme une réponse à l'oeuvre acquise par l'institution. Ainsi, dans cette exposition au titre mathématique +/- 5, 10, 15, 20 seront abordées les questions de la rupture, de la continuité au sein du parcours des artistes ou de leurs pratiques multiples.

La constitution d'une collection par une institution telle qu'un Fonds régional d'art contemporain pose des questions d'ordre artistique (Quelles orientations ? Avec quels artistes ?) patrimoniale (Reflet de la situation artistique d'une époque, comment conserver les oeuvres acquises ?), mais aussi celles qui sont liées à la diffusion (Quelles transmissions possibles ? Quelles oeuvres, dans quels contextes d'exposition ?).

Le processus de travail que chaque artiste met en place est complexe. Ainsi, au-delà des choix établis, participe la valeur emblématique de l'oeuvre au sein d'une pratique. Le couple d'oeuvres engendre un dialogue entre les deux oeuvres et un raccourci temporel d'une oeuvre qui se déploie dans la durée.

Trois axes majeurs constituent aujourd'hui la collection du Frac Ile-de-France, des peintures et des photographies qui mettent en scène l'homme dans son environnement ainsi que des oeuvres interrogeant l'objet à la limite du design. On retrouve dans l'exposition +/- S, 10, 15, 20 ces mêmes orientations. Certaines oeuvres sont liées au corps et à l'identité (Jean-Michel Alberola, Miquel Barcelô, Dirk Braeckman, Regine Kolle, Suzanne Lafont, Thomas Struth, Djamel Tatah), d'autres questionnent l'espace public (Pierre Faure, Raymond Hains, Philippe Hurteau, Suzanne Lafont, Rita McBride, Xavier Zimmermann) et le rapport à l'objet (Anne Deleporte, Claire-Jeanne Jezequel, Rita McBride, Jean-Michel Sanejouand, Franz West, Beat Zoderer). La question de l'espace qu'il soit celui de l'oeuvre elle-même ou celui qu'elles entretiennent au lieu est également un des axes que les artistes Philippe Hurteau, Claire-Jeanne Jézéquel, François Morellet, Albert Oehlen, Jean-Michel Sanejouand, Philippe Segond, et Djamel Tatah interrogent.

A noter, les propositions de Jean-Michel Alberola, Raymond Hains, François Morellet ont été conçues comme des ensembles intégrant l'oeuvre acquise par le Frac Ile-de-France.

Remakes

CAPC - Musée d'Art contemporain - 33000 - Bordeaux
Du 23/10/2003 au 11/01/2004

Remakes, réappropriations, remix, répliqûres, samples ou réassorts... l'ampleur du champ lexical qui renvoie aux pratiques multiples de l'échantillonnage généralisé témoigne d'une mutation profonde du statut de l'oeuvre d'art. La reprise et la popularisation du credo lettriste ou debordien concernant le détournement semblent devoir précipiter la disparition de l'oeuvre d'art unique. Comme la domination des logiciels d'essence combinatoire dans la création contemporaine - tels Photoshop ou After Effect - semble devoir entériner la perte de l'aura, pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin. Dans les années 90, au lieu d'accumuler toujours plus d'enregistrements d'une réalité sans cesse interrogée, l'artiste retravaille, combine et analyse les matériaux accumulés, voire reproduit les oeuvres antérieures dans une attitude caractéristique d'un certain postmodernisme. Le premier trait de pertinence de Remakes est de proposer un panorama de ces pratiques en réunissant des aeuvres emblématiques telles que l'admirable Peeping Tom de Mark. Lewis, qui condense tous les enjeux identitaires de la pratique de réappropriation, 24 Hour Psycho de Douglas Gordon ou Remake de Pierre Huygue. [...]

[...] Mais au-delà du dialogue ininterrompu entre les arts plastiques et le cinématographe, Remakes invite à une réflexion élargie, à l'exploration d'un hors-cadre social ou politique que dissimule parfois l'univers lisse du 7e art. Ute Friederike Jürss scénographie l'expérience limite du photo-journalisme et réanime la confrontation initiée par Chris Marker entre image fixe et image animée. Dans Body Double X, au-delà du questionnement du plan, Brice Dellsperger s'attache aussi à l'identité sociale : aux corps, aux catégories sexuelles recombinées. C'est l'ensemble de la société contemporaine qui se pense désormais comme corps à recomposer. [...]

extrait de l'article paru dans "02" (numéro 28 - hivers 2003-2004), revue gratuite dédiée à l'art contemporain

Le cas des écoles, l'exemple des genres : la nature morte hollandaise

Les écoles, de par leur unité stylistique, semblent susciter citations et plagiats, utilisant comme modèle non pas une oeuvre mais une multitude de productions. Le cas de la nature morte hollandaise est particulièrement intéressant, puisque ce genre évolue au gré d'artistes travaillant souvent en collaboration. Style, genre et école évoluent de concert au cours du XVIIeme siècle d'une représentation quasi-monochrome, éclairant en diagonal déjeuners et vanités, à des compositions soignées et opulentes.
L'italien Benedetti, l'allemand Abraham Mignon, les anversois Isaak Luttichuys, Alexander Coosemans, Joris Van Son et P. Gillemans, tous élèves de De Heem, ne sont pas les seuls à subir son influence : Jan Van Huysum et R. Ruysch s'inspirent eux aussi du maître flamand.
Comme déjà au quattrocento, la circulation des idées est paradoxalement renforcée par la spécialisation de chacun dans un domaine particulier. Snyders, peintre des fruits, Fyt, du gibier, imposent des styles, des traitements et des sujets qui font autorité. Rien d'étonnant alors à ce qu'un Rubens demande à J. Bruegel d'exécuter les fleurs de ses compositions et à Snyders les fruits et légumes. Rien d'étonnant non plus à ce qu'un élève s'inspire du savoir-faire de son maître pour réaliser ses propres oeuvres dès lors qu'il a regagné son pays, et qu'il participe ainsi à la propagation de ce qui devient alors un style.


Cornelis de Heem


Jan Davidsz


Alexander Cooseman

A lire, à voir…

Copier Créer - De Turner à Picasso : 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre.
Réunion des Musées Nationaux, 1993

Arts plastiques ...quelles sont vos références ?
Ouvrage collectif sous la direction d' Agnès Fabre et Claude Guénard, 2004, CRDP

Copies, répliques, pastiches
Revue de l'Art n° 21, 1973

Du Plagiat
Essai de Hélène Maurel-Indart
Presses Universitaires de France (collection " Perspectives Critiques ") 1999.

La pub détourne l'art
Danièle Schneider
Éditions du tricorne, 1999

Voleurs de mots : Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée
de Michel Schneider (NRF. Connaissance de l'inconscient) 1985

L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée
de Walter Benjamin In "Ecrits français", Gallimard, 1991.

Apologie du plagiat
de Jean-Luc Hennig (Gallimard) 1998

Traduire et adapter à la Renaissance - actes de la journée d'étude, Paris, 11 avril 1996
Réunis par Dominique de Courcelles (Éditions Études et rencontres de l'École des chartes)

En ligne sur le site de la BNF, l'ouvrage
Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres
de Charles Nodier (1812)
http://gallica.bnf.fr/Document?O=61729&T=0

Un cabinet d'amateur
De George Perec, Balland, 1979

Nantes, projets d'artistes
vidéo 26' de Pierrick Sorin (2001)